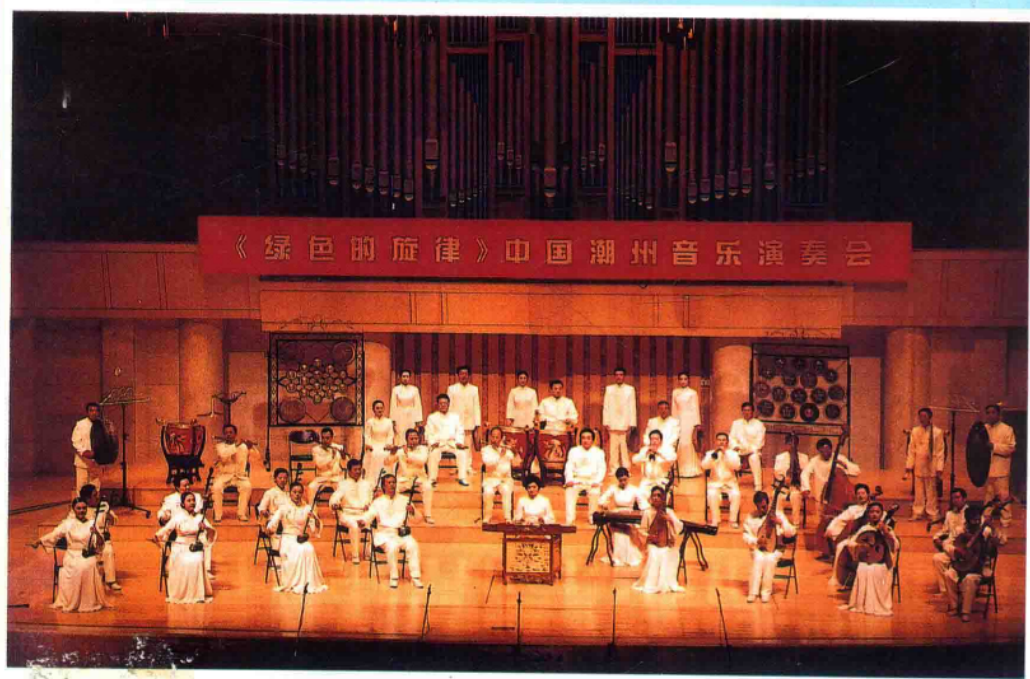


潮乐研究

第六辑

汕头市艺术研究室编
潮州音乐



2004年10月

潮乐研究

第六辑

汕头市 艺术 潮州音乐 研究室编

2004年10月

潮乐研究编辑部

顾 问： 王安明

主 编： 蔡树航

副 主 编： 卢桂城（特邀）

编 委： 陈美松 江向明 黄冠英（特邀）

封面设计： 蔡 斌

封面题字： 卢桂城

封面照片： 汕头潮乐团 2003 年 2 月在北京中山音乐堂举行
《绿色的旋律》中国潮州音乐演奏会场面

编辑部地址： 汕头市红亭花园 19 座 6 梯二楼

邮 政 编 码： 5 1 5 0 3 1

电 话： (0754) 8 2 7 6 0 1 8

准 印 证 号： 汕 出（内）第 032 号

电 脑 排 版： 汕头市金平区鮑侨轻印刷厂

承 印 单 位： 汕头市达濠新兴印刷厂

目 录

· 文 论 ·

新世纪潮乐的梳理与取向 / 余亦文	(1)
潮乐五个品种概观 / 蔡树航	(11)
人与音乐 / 罗怀义	(28)
弘扬潮州音乐 发展潮州音乐 / 刘先义	(31)
潮筝小史 / 蔡树航	(36)
乐曲探微 / 罗怀义	(41)

· 新创乐曲精选 ·

弦乐曲·追求 / 郑武龙	(58)
器乐曲·路 / 蔡瑞藩	(63)
弦乐曲·喜采莲 / 陈承柱、蔡树航	(65)
弦乐曲·薰风乐韵 / 赵来洲	(68)
弦乐曲·踏青 / 黄克坚	(69)
弦乐曲·文昌阁怀古 / 蔡树航、方少澄	(72)
弦乐曲·桑梓情 / 陈子才	(75)
弦乐曲·渔火点点 / 徐俊仕	(78)
弦乐曲·鲤城情趣 / 蔡树航	(81)
弦乐曲·滨江行 / 曾庆成	(85)
弦乐曲·金凤花开 / 黄铮盛	(87)
器乐曲·古城春晖 / 饶益奇、蔡树航	(89)
器乐曲·赏灯十五夜 / 许昭雄	(92)

笛套苏锣鼓·古邑新颜 / 马瑞强、林立言	(95)
笛套苏锣鼓·宝塔朝晖 / 刘德有、蔡树航	(101)
潮州小锣鼓·儿欢 / 杨友勇	(104)
潮州细乐·秋赋 / 林英苹	(108)
潮州细乐·茶之韵 / 肖韵阁、郑志伟	(113)
唢呐曲·金鸡报喜 / 郑相明	(119)
合奏曲·奔小康 / 李坚鹏	(122)
合奏曲·留衣情 / 郑相明	(125)
潮州大锣鼓·桑浦清晖 / 蔡树航	(129)
潮州大锣鼓·盛世欢歌 / 卢桂城	(134)
潮州大锣鼓·赛龙舟 / 詹维刚	(139)
大锣鼓唱奏·英歌赞 / 蔡树航、黄赞发	(146)
锣鼓经符号说明表	(155)

新世纪潮乐的梳理与取向

余亦文

21 世纪了，它意味着什么？对于我国来说它将是一个巨大变革的世纪，一个中国人实现全面发展富强的世纪。而对于我们艺术界、音乐界的同仁来说，它将是一个令人振奋的世纪，将是我们音乐文化事业全面发展的世纪。居于这一大变革，我们应奋志“勿为古人之奴隶，勿为世俗之奴隶，勿为境遇之奴隶，勿为情欲之奴隶”（引梁启超文）。树立起我们潮乐界的品德、乐德、文风，让潮州音乐的发展取向呈现一派新的面貌，让它为更多人所了解，所喜爱。为它插上翅膀，让它展翅腾飞，为此，我们目前急迫要解决的应集中在下面两个问题上：

一 梳 理

梳理的主要重点应该在潮乐的一些学术问题上，进行系统性的研究、探讨、统一认识。有不同见解者，可以保留，可各抒己见，可百家争鸣，但应有相对的定论，不然将有碍于潮乐的发展。1980 年，我国已故音乐理论前辈杨荫浏先生说：“潮乐是我国传统音乐艺术成就较高的乐种。”这是前辈对潮乐的高度评价。事隔十年之后，又有一位音乐理论前辈说：“我直到现在还看不到一篇有份量的潮州音乐论文。说严重一点，潮乐的许多问题至今还是一笔糊涂帐”（全文见 1989 年《民族民间音乐》）。严厉的批评有助于我们自省。我想问题并非我们没有这方面的论文，而是学者、专家们对问题的思维方法各有不同，有人以事论事，有人寻根到底，由于思维层面的不同，又没有一个专门机构把各家之言，认真总结，以致潮乐的许多具有重大影响性的学术问题，至今纠缠不清，未有定论。20 世纪已成过去，目前我们正迎来 21 世纪，难道这许许多多非解决不可的问题还要拖下去吗？若如此，我们将上对不住祖先，下对不起后人。

潮乐的这笔“糊涂帐”究实乃是我们自己酿成的，而碍于我们未敢大胆着手去解决这些

问题者，那是我们不敢用科学的实事求是的态度去面对。学术问题上的争论，在什么时候都是容许的，即使已落下定论，而今又有新发现再拿出来辩明，也是很应该的，很必要的。但我们不可忽视，并非世上一切争论都是可取的，有些争论弊多于利也属常见。历史上的“土洋之争”，相持时间何其长？但这种变戏法之争论，其益处也非何其大，最后大家争累了，只得不了了之，不欢而散。

窃以为，在潮乐研究的领域里，有些怀疑莫决的问题，困扰了我们整整一个世纪，而目前我们潮州音乐，史料寥寥无几，大家都靠推理，好像谁也说服不了谁，若此况愈下，在新的世纪，我们怎么与国内外关心潮乐、研究潮乐的朋友介绍潮州音乐呢？我们总不能单纯是绑在解开传说之谜上，我认为我们还应该从其价值观去思考问题，若目前我们难以有共同的见解，发展潮乐将成一句空话。所以，我想有些问题，若已被多数人认可，是否可以作个定论？例如：

1、关于潮州音乐的源流问题。是唐宋还是明清，或是鸦片战争前后？未有一明确的说法，但较多人倾向源于唐宋，由这一问题又带出了“始发源”和“继发源”之争；各乐种的不同演化历程、形成年代之争，其复杂程度确难以片言数语道清。我想，整整探索了一个世纪了，是否应有相对的定论？古语曰：“道难行，退而求之野。”也许会有“山穷水复疑无路，柳暗花明又一村”的惊喜哩！故此我认为设置将来有新的发现，足以使其历史推前或退后，再行改变也未为迟。我们都是唯物主义者，尊重事实乃我辈之本份。中国的文明史，明清时只对世界报称三千年，那时只以黄河流域历史为据。但后来考古有新发现，把中国文明史向前推移至五千年，报世界组织，要求修改中国文明史，得世界之认可，这些都是常有的事，又为何奇？！

2、关于潮州音乐“二四古谱”的来源问题。现今说法有三：其一，古琴说；其二，古筝说；其三，弦乐说。

持“古琴说”者，认为古琴之七弦空弦音，正好对上“二四谱”的七个唱名，故认为“二四谱”来源于古琴谱。

持“古筝说”者，认为古筝演奏法的“勾搭”手法，符合于“二四谱”的记谱法。古筝是用“二、三、四、五、六、七、八”七个数目字来记录弦音的弦索谱。而更重要的是，只有古筝才能解释“二四谱”、“轻六”、“重六”、“活五”、“反线”的成因。因为只有筝才能做到“急弦促柱，变调改曲”，所以它能具备这样的条件，因此说来源于古筝无可置疑。

持“弦乐说”者，认为历来潮州的弦诗乐谱均用“二四谱”，“轻、重、反、活”只是“二四谱”读谱的语言轻重所产生。如“活五调”过去也称“揪活五”，这个“揪”字实际上是“揉”，由拉弦者左手揉弦所产生。若说“二四谱”来源于古琴、古筝，那为何时至今日，难以找到一本以“二四谱”记谱的古琴或古筝谱？故此认为，“二四谱”应源于“弦诗谱”。

上述三种说法，持“古筝说”者居多，是否也应该有个为大家所认同的结论？

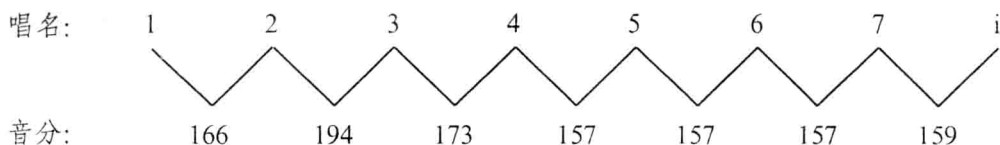
3、关于潮州音乐的乐律，是否是“七平均律”的问题。此问题研究的人较广泛，也涉及到广东其它兄弟乐种的乐律问题。故1986年广东民族音乐研究所组织了音乐界对“七平均律”进行了时有半年之久的大辩论。这场辩论后来扩展到全国。

对潮州音乐的乐律问题，其难点并不比上述两个问题大，首先我们应该认识到在音乐实践中，律就是音，但音不完全是律。只有乐音才有律，噪音无律可言，律其意义即指乐音之音高。在这一前提下，我们要取得有一个相对为大家所认同的共识并不难。但目前潮乐是否是“七平均律”？在音乐界中认识还是截然相反的。

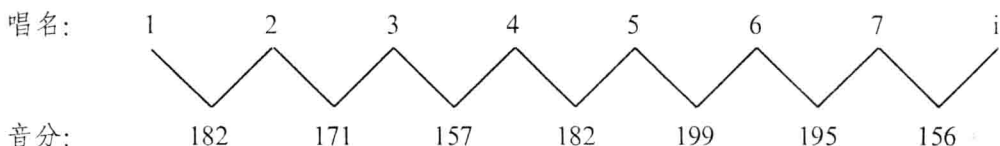
持“潮乐是七平均律”者认为：从潮乐传统定音方法，乐器的定品方法来看，应该为“七平均律”，因为它们各音之间音程都相等，均为171音分。只是个别音，多出1—2音分而已，合共音分的总数为1200音分，故此认为，潮乐应该是“七平均律”无可置疑。

持不同意见者认为，此说欠妥。我国民间音乐虽有“七律”之说，但并不等同于持“七平均律”论者所持之含义，并不等于它们各音程均等。要是这样，则变成无调性。潮乐的音律，决非一个八度的七等分。“七平均律”虽古有其说，但很勉强。因为其音程是绝对不均的，故此杨荫浏先生曾把它称作“等差律”，这是不无道理的。就是传统所称的“七平均律”无论你怎么说，它也必须按“三分损益法”的计量方法来分算出，“三分损益法”是乐律的先驱，大半音为144音分，小半音为90音分，我国传统的音律，均按此法出律。另者音律确有其准确性和变通性的辩证关系，特别是在演唱、演奏上，随着地域、演唱者之情感有它一定的灵活性，但万变不离其宗，都要在准确性之前提下而变。我国律学家缪天瑞先生对此有精辟的说法：“现代测音技术的进步，使人们能够准确地知道演奏家和演唱家所用的音律；当人们发现音律在演奏实践中如此复杂不定，不禁目瞪口呆。如果我们能正确地理解音律的准确性和变通性的辩证关系，那么我们就不致被这种复杂不定的现象所迷惑了。”

缪先生曾根据《潮剧音乐》一书提供的数据，计算出潮乐的音程如下：



缪先生又将 60 年代中唱公司录制的《寒鸦戏水》唱片进行测试，得出结果如下：



那么潮州音乐若不称“七平均律”，称什么为宜？不少人认为，可称“七律”，不知大家意下如何？

4、关于潮州音乐的“轻、重、反、活”称谓问题。有人称其为“调”，有人称“调式”，有人称“调性”，还有人称“调体”。

称“调”者，认为大凡指调是音列的程序，音调所处的音高，它既是调式，又指调高，以此称潮州音乐“轻六”、“重六”各调，最为恰当了。

称“调式”者，则认为潮乐的“轻、重、反、活”是以基本音而组成的音列，谓之“调式”，最为合情合理。

称“调性”者，则认为潮乐“轻、重、反、活”是各导音对主音的倾向性和各音间的相立关系所造成的，理所当然应称“调性”。

但也有人认为，上述称谓，均难尽善尽美说明问题，均为顾此失彼。故应创立新词，以解潮乐“轻、重、反、活”之不当称谓。因为这“轻、重、反、活”，实际上包括了乐谱、音阶、调门、乐律、调性、调式，演奏技巧规范和社会约定认识等一整套的乐调体系性质。这些均属调的不同本体，故称“调体”最为恰当。这正像文章有“文体”，书法有“书体”一样，称“调体”最为适合。但此提法尚未得到更多人理解、认可。

普遍认为，历来音乐中调的许许多多称谓，从古到今，已有定义，已成为不必解释而众所周知的专用词或名称，我辈何必另树新词以释潮乐？难道潮乐之调就与世界一切音乐门类完全不同？更何况“调体”之说恰当与否尚需商榷，设若真的恰当，那也相当烦人，因为每与外界介绍“轻、重、反、活”，就得先弄清“调体”含义。

故因此，多数人认为称“调”可能合适一些，因为“调”它包含了“调式”和“调性”的内容，一听则明，何须费力另创新名？

5、关于潮州锣鼓乐的“锣鼓字谱”记写方法。此问题好多音乐界朋友都希望能有一个统一的记写法，不然，各创一套，虽有锣鼓字谱，也难解这“有字天书”。

例如：“冲”与“仓”，同样是深波、大钹、苏钦、亢锣齐击，为何不能统一在“冲”或“仓”字？有人解释“冲”与“仓”入器有别，“冲”是深波，而“仓”则以苏锣替深波，若如此，也要有个明确统一规定，让人一目了然。

6、关于潮州音乐的概念问题。此问题早已为潮汕人民所认同，那就是“潮州音乐指的是潮州民间器乐曲”，它包括潮州弦诗乐、潮州大锣鼓、潮州小锣鼓、潮州细乐、潮州道调佛曲（器乐部份）等。国内音乐界好多专家总以为“潮州音乐就是潮州器乐曲与声乐曲的总称”。从广义而言，当然可以这样认识，但广义早已被狭义所替代，狭义已上升为实义和广义，广义之解实意义不大。1977年潮汕举行潮州音乐观摩时，中央音院有些教授还问：“为何都是器乐，而声乐却极少？”有人竟回答说：“潮汕无民歌。”此说不妥，潮乐的概念涉及潮乐的分类问题，我们潮州音乐要让世人了解，应该有清晰的分类，有纲有目，是街是巷，清清楚楚，明明白白，以不给研究潮乐和关心潮乐的朋友们设置桎梏。

7、关于潮乐的记谱订谱问题。历来均按传统记写方法，只按骨干旋律记写出基本谱。此法的好处是保持传统行曲，只以框架谱提示乐家以作即兴演奏的依据，其意义可揭示“谱简曲繁”的古谱原貌，又展示各派之演奏风格与技能。具有广泛的适应力和生命力，故从50年代“潮乐改进会”选编出版的《潮州民间音乐选》、广东戏曲改革委员会编选的《潮剧音乐》到80年代花城出版社出版的《潮剧音乐》、潮州文化局编的《潮州音乐资料》、汕头地区文化局编的《潮州音乐曲集》，直到90年代的《潮州乐曲选》、汕头市艺术研究室编的《潮州乐曲300首》等，均以骨干旋律为基本谱订谱。

但外界音乐界却提出不同见解，认为潮乐记谱、订谱若只记框架，则有碍于潮乐的推广与发展，因按谱而奏，外界乐家难得潮味，若该谱只限于潮人奏之，实自己束缚自己，潮乐难以推广，路子越走越窄。故提出应有详订谱，把加花音、装饰音、滑音、倚音、颤音及至升降不到半音的音均在谱面上反映出来。认为潮州筝曲《寒鸦戏水》、《出水莲》、《昭君怨》之所以能为全国筝界所接纳，其重要原因是订谱详尽，演奏出味。2001年，我的朋友陈天国老师赠我一本他与夫人及公子合著的《潮州弦诗全集》，书中有40首详订谱，记写得一清二

楚，具有重要的参考价值。

总言之，梳理好上述这些问题，其意义远于我们估计之外：(1) 通过寻根问源，了解历史，进而解开潮州音乐史学上一些重要疑题；(2) 弄清乐律，为潮乐纵横发展提供新途径，让潮乐创作走向辉煌；(3) 探究“二四古谱”，通过它与唐乐谱、日本箏谱、算帐谱、潮州方言、上古遗音的对照，揭开中原古乐谱的面纱，认清其传承关系；(4) 明确“轻、重、反、活”诸调的特性，提高创作研究的层次和理论依据，从而探求出潮乐古旋律的音韵与五声、七声进化演变之关系。

我们应该冷静思考，严肃认真对待潮乐的学术研究，对其复杂的音乐文化成因作耐心细致的探究，紧紧遵守“言而有据”的立论原则，这是每个研究学问者应持的态度。但如今潮乐的这种情况，历时几十年甚而上百年，有些问题尚难获得有力的“一证”材料，那么，在史料一时不足的情况下，应采用“六经注我”和“我注六经”结合起来的方法，也就是说采用“史料”与“推理”相结合，让长期未有定论的问题有个相对的定论，把这笔本来并非糊涂的帐，算得清清楚楚，让人一目了然，我想这才有助于潮乐这一优秀的乐种，轻装上阵，与世界音乐接轨，让它迈向世界，迈向 21 世纪，为社会、为国家作出应有的贡献！

二 取 向

潮州音乐是岭南音乐文化主体中特别重要的组成部份，在新世纪中，潮州音乐要生发出创造性的传统生机，要走向现代化，其取向仍然应紧紧抓住一点就是在变革中保种，像鲁迅先生说的一样：“不能变革就不能保种，要把变革与保种结合起来，在变革中保种。”这才是一种明智的方法，而要做到这一点首先应该明确传统音乐文化在历史中的价值，传统文化的质及其所产生不易为人们所发现的精神文明及物质文明潜移默化的推动力。此点潮州音乐与我国民族民间音乐皆同，它们大多属民俗音乐性质，与西方艺术型的专业音乐有所区别，我国的这种音乐文化具有深厚的根基，它可以包容与消融一切外来音乐文化，故潮乐在新的历史时期应该在承传华夏精神和吸纳海洋文明的基础上，更加广泛深入地介入潮汕人民的生活。

我以为，要做到此点首先在于人，在于一个个、一群群为潮乐发展奋斗的群体。我们这一代人，数十年过去了，在文艺创作与研究的园地里，看到了民族、民间音乐的辉煌，也受到了“左”的和右的思想所侵害；看到了优秀传统音乐的重现，也受到庸俗主义、形式主义

的影响。到了80—90年代，又被开放中的商业意识与实惠主义所驱使，创作心态到研究心态从原来尚未解开的困惑又走到另一种新的困惑，不平衡的心态缠绕着许许多多专家、学者。有人形容当今的社会状况，颇似欧洲文艺复兴时期，是一个“艺术消费时代”、“文化快餐时代”，因此说本身并不具备竞争优势的潮乐，要站稳脚跟，那是痴心妄想。但古往今来，潜心研究学问、有志追求事业的人都勇于摒弃困难，在逆境中奋进而修成正果。翻开我国的历史，《离骚》是屈原被放逐时写成的；《史记》是司马迁遭官刑时修成的；千古名剧《窦娥冤》是关汉卿在国仇家恨的年月写成的；曹雪芹晚年穷困修成《红楼梦》；被贬潮州的韩愈以其志气与人格，“赢得江山皆姓韩”。文艺人中有一句话说得好：“人生最大的幸福是找到自己倾心喜爱的工作，并坚持到底，做出成绩。”此言对于我辈胜如金玉。

窃以为，目今我们潮乐的取向应该是：

1、发挥传统潮乐的优势，在承传、发展中创造新的传统。要知道，“昨天的优秀音乐是今天的传统，而今天的优秀音乐又是明天的传统”。传统是一条河，不能割断，我国有五千年的文明史，潮乐的历史有400年，这400年中产生了无数的乐谱，单目前印刊的接近2000首，还有大量未收入册的估计应在3000—4000首左右，乐器的创制、组合从传统的“篮投弦”（剑麻头作共鸣箱，剑麻丝作弦弓的一种拉弦乐器）“哭啤”（用大小竹管相插而成的管乐器），到今天的字（二）弦、改良扬琴（五排码）及改良唢呐，从形制到演奏技巧，都在传承中筛选、发展、创新。我国开放改革以来，潮州音乐文化也尽情吸收窗外传来的一股新空气，从30年代初期知识界所倡导的“西学为体、中学为用”这种变母为子的导学观今又显得更加突出。但恰恰使人觉得惊奇的是中国传统的儒、道、禅却为世界许多先进国家所接纳和重视。西方学者黑格尔、爱因斯坦早已洞悉中国易学的深层内涵，日本科学家用中国的八卦、易学之原理发明了微电脑，西方音乐家用中国传统音乐阴阳顺逆思维克服西乐僵化模式。种种信息当应引起我们高度注意。

2、潮州音乐是一种包容性很强的地方音乐文化。1977年赵飒老师在“汕头地区民间音乐观摩座谈会”上说：“马飞同志借给我的乐谱有二首《番仔歌》，没想到外国歌曲也到潮州音乐中来了。”番仔无非两种番，一是英吉利人，叫红毛番，另一是兄弟民族也称为番，如维吾尔族。自古以来，潮乐不知吸纳了多少外来乐种？就连意大利名曲《我的太阳》、贝多芬的第九交响乐《欢乐颂》，及至《东方红》、《南泥湾》也照融、照化。潮乐的这种包容性很强的个性，其生命力，足有可能发展为高位文化。

因此，我们应戒除浮躁，在创作、研究中实现良好的人文关系，抵制物质诱惑，作一个潮州音乐的守护者。

3、潮州音乐在新世纪的取向应与整个岭南音乐文化联系在一起。为此，在弄清许多问题后，要把目光放在音乐创作与研究上，改变历来潮汕民间音乐重实践轻理论的倾向，认清潮乐之研究滞后于实践之状况对提高潮乐的层面的障碍性。在新的形势下，使潮乐逐渐形成完整的理论体系，积极开展群众性的潮州音乐活动，保护传统乐谱，推广宣传佳作新谱，在中小学中设立潮州音乐课程，培养新一代潮乐接班人，组织创作、研究队伍，扭转青黄不接局面，扫除潮乐发展中的种种潜伏危机，在新世纪到来之际，让它与整个岭南音乐文化同步发展。

4、潮州音乐生成于生命，归结于生命，从而关注着生命，体现着生命。新世纪潮乐创作取向要有鲜明的个性、丰富的内涵。一方面必须拥有其旋律清新、优美、悠扬、生动、小型多样、朗朗上口的普及型作品，而另一方面，则应着手组织谱写一些中、大型，有着丰富内涵，震撼人心，反映时代风貌，给人有所启迪，富于哲理的大型乐章。为此，应让我们的作曲家到孕育生命的广阔天地去。古语曰：“外师造化，中得心源。”这正是我们应该遵从的，因为生活是一切艺术创作的基因。

做法上可采用：一、从潮州传统乐汇出发，创造性地进行再创造，不拘泥于某一曲牌或某套曲，重行创新；二、利用现有素材，提高、改编，然后进行再创造；三、整理传统节目，用唯物主义观点复其原来历史面貌，使它更具生活意识，更健康，更为大家所喜闻乐见；四、借鉴、融化西洋创作手法、现代手法，在传统潮乐中输入新血液，在保存潮乐特质上进行创新。

在上述诸种创作手法中，要注意旋律、节奏、和声的构架，加强旋律中的地方性、群众性、通俗性、艺术性与技巧性、歌唱性与叙述性。打破传统中节奏按照头板、二板、拷拍、三板的僵局俗套，改变潮州大锣鼓锣鼓节奏与音乐旋律间接替断的传统效果，认真研究潮乐原始和声、复调、支声及其应用，创造出具有经典价值的乐曲来。

5、要认识到潮乐是一种雅俗共赏的音乐艺术品种，正因此，它有着顽强的生命力。潮州音乐原本就是来自于民间、民俗，部份后来提纯为儒家乐，如三弦、琵琶、箏所组成的细乐。另有为数极少部份来源于宫廷雅乐，流行于潮阳而成为民间祭节之乐、祭孔之乐、祭神之乐。

故此，我们应认清雅、俗之间的关系，认识到大雅则大俗，大俗则大雅这一哲理。认识到不同时代有着不同的雅俗观这一历史事实。有时候曾经很雅的东西可能会变得很俗，而曾经很俗的东西也可能会变得很雅。好像潮菜一样，昔时的橄榄菜、海瓜子从来就是下三四流之菜料，谁也想不到 80—90 年代竟成为宴席佳肴；我国古老的昆剧是众所周知的雅剧，可是太雅了，其命运则也短了，若不是它有了《十五贯》之本，那早已不复存在了；我国的京剧，当初也是市井之戏，今天却是大众公认的高雅之剧。物极必反，这是一切事物发展的规律，艺术也脱离不了这一哲理。故此，我认为在新的世纪，还是让其潮乐雅俗共赏吧！大可不必硬着来！

结 语

“文革”后期，我曾向汕头市文化局、广东省文化局和刚刚恢复建制的广东音乐家协会发出呼吁：“抢救民间音乐”、“保护传统艺术”、“发展潮州音乐”，但众事繁杂，莫能如愿。时光匆匆，一恍又三十多个年头过去了，我辈也从中青年变为老年了，下岗的下岗了，退休的退休了。怎么把这批力量组织起来，怎么使我们的事业后继有人，现在该提到日程上来了，而可行办法则应从两方面着手：一是筹足经费；二是健全队伍。经费上政府可下拨一些，有关部门可向海内外募集一些，然后成立相对有保障性、有长久效益性的“潮州音乐基金会”。而在健全队伍上首先应该成立一个有权有职的机构，这一机构不管其独立也好，挂搭也好，都要拥有真正的权力。只有这样，潮乐才能在新世纪中从真正的治理，走向真正的繁荣！

参考书目：▲ 缪天瑞《律学》1963“修改稿”

▲ 赵飒《在汕头地区民间音乐座谈会上的讲话》，1977.10.

▲ 陈蕾士《潮乐绝谱（二四谱）源流考》。1979《泰国潮州会馆特刊》

▲ 张伯杰《潮州音律的特点和功能》1981《民族民间音乐》第3期

▲ 曹正《关于二四谱和二四谱与工尺谱关系探讨》1981《民族民间音乐》第2期

▲ 陈天国《二四谱是弓弦乐器谱》，1989.9《民族民间音乐》第3期

- ▲ 黎英海《潮州音乐的调变化发展》1982《民族民间音乐》第8期
- ▲ 袁芥芳《潮州音乐乐律新探》1982《民族民间音乐研究》第8期
- ▲ 陈天国《潮州音乐研究》，1998“花城出版社”
- ▲ 郑诗敏《潮州音乐乐器频率测音报告》，1989《民族民间音乐》第3期
- ▲ 陈正生《“七平均律”不是八度的七等分》1986《民族民间音乐》第4期
- ▲ 胡均《对广东民间乐种“七平均律”的一些疑问》1986《民族民间音乐》第4期
- ▲ 刘继周《潮剧音乐的音程和音调》1996《潮乐研究》第3期
- ▲ 刘斯奋《知识分子的文化守护》1998《粤海风》1-2期
- ▲ 冯明洋《大文化视野中的岭南音乐》1999《音乐研究与创作》
- ▲ 余其伟《“俗世玩味”与“独上高楼”》1995《音乐研究与创作》
- ▲ 费师逊《略说中西音乐文化交流的历程与展望》2001.9.3.稿



潮乐五个品种概观

蔡树航

(一) 多姿多彩的锣鼓乐

锣鼓乐的组合形式多姿多彩，有潮州大锣鼓、潮州小锣鼓、潮州苏锣鼓、笛套大锣鼓、笛套小锣鼓、西套苏锣鼓、八音、十音锣鼓、花灯锣鼓、舞狮锣鼓、英歌锣鼓、龙舟锣鼓等等。

1、潮州大锣鼓

潮州大锣鼓是以大鼓作为指挥中心，配上潮州特有的铜制打击乐器（以下简称“铜器”）深波、钦仔、大锣（4面以上）、大钹（2副以上）、小钹、亢锣、月锣等和管弦乐队所组成的一种合奏形式，通常用大、小唢呐作为领奏乐器。

潮州大锣鼓，气势磅礴，音律协调，刚柔相济，跌宕有致，既适应游行演奏，又可在舞台演奏。

潮州大锣鼓的表现功能齐全，对于喜、怒、哀、乐各种情绪的表达，采用不同的铜器组合和不同的节奏型变化，十分生动形象。例如表现欢乐情绪采用[彩花牌]：

$\frac{4}{4}$ 冬冬冬冬
冬冬 〇弄 〇冬 | 壮 壮乔 壮乔 晴乔 | 壮 仓查 查仓 〇查 | 仓 壮乔
壮乔 晴乔 | ，彩花牌的节奏型用强弱的对比手法，配上管弦乐的旋律 $\frac{4}{4}$ || 5 5 5
3 5 2 3 | 5 1 1 6 2 7 6 | 5 5 5 3 5 2 3 | 或 $\frac{4}{4}$ || 6 6 6 5 6 3 5 |
6 2 2 1 3 2 7 || ，旋律视乐曲调式而定，七个音均可作调式；又如表现急行军，采用
[哭相思]锣鼓点：弄达 达 | 壮乔 晴乔 | ；表现愤怒情绪，则采用[急枢槌]转[三板介]：
 $\frac{1}{4}$ 冬冬 告 告 $\frac{1}{8}$ 仓 查 空 查 $\frac{1}{4}$ 仓查 〇仓 查 仓；
表现骤闻噩耗的悲哀情绪，则采用[慢枢槌]的锣鼓点： $\frac{1}{4}$ （慢）|| 告主 告告告告
仓查查查 $\frac{1}{8}$ 圈 查 圈 仓 || ；又如表现思索对策的情绪，则采用[想计科]的锣

鼓点： $1/4 \parallel$ 冬冬 告达 告 仓 $\overbrace{\text{查丁} \text{查丁}}^{\circ \circ} \parallel$ 等等。大锣鼓的科介（“科”即表演的动作，“介”即介头，指挥铜器敲击的姿势或节奏型、或音响），设计的原则是“内容决定形式，形式必须为内容服务”，故介头常随内容的变化而不断创新。介头的创造最初是约定的，随着实践的重复使用，介头便形成程式固定下来，并通用流行。现在通用流行的科介有：乱锣、鼓沿火炮、大锣火炮、大锣纱帽头、大锣三脚介、小锣三脚介、蕊蕊金、大锣三笑科、小锣三笑科、大锣出水锣鼓、大锣英雄白、大锣相思锣鼓、小锣相思锣鼓、报鼓、一更鼓、二更鼓、三更鼓、四更鼓、五更鼓、武场锣鼓、快捩槌锣鼓、慢捩槌锣鼓、走棚锣鼓、洗钹锣鼓、收场锣鼓、三下头、四下头、五下头、小锣火炮、小锣纱帽头、小锣英雄白、苏锣出水锣鼓、攻城锣鼓、排阵锣鼓、水底鱼锣鼓、龙摆尾锣鼓、舞狮锣鼓、走棚角锣鼓、出水鬼母锣鼓、出土地母锣鼓、出土地公锣鼓、洗马锣鼓、射箭科、雷公科等四十多个，这些锣鼓科介，已形成程式化，人们听声便能联想到各种形象和情绪气氛。

潮州大锣鼓，曲目丰富多彩，传统牌子套曲有十六套，整理、改编、创作有几十套。内容有古代、有现代、有故事、有人物、有写情、有写景，还有反映经济建设和现实生活等等。传统牌子套曲有：抛鱼、薛丁山三休樊梨花、薛刚祭坟、瓦岗起义、十八寡妇征西番、秦琼倒铜旗、黄飞虎反朝歌、复中兴、岳飞会战牛头山、六国封相、掷钗、关公过三关、十仙蟠桃会、告官、洪迈追舟、天官赐福。整理、改编、创作的乐曲有：海上渔歌、强渡乌江、庆丰收、关公过五关、抛网捕鱼、欢乐校园、叩赏、斗鸡、春满渔港、欢乐的节日、情满岐山、欢庆、欢庆胜利、龙凤呈祥、夺标、春到广澳湾、鲢岛之春、英歌赞、欢乐的潮汕、赛龙舟、龙莲花开、跨海长虹颂、喜乐元宵、鱼水情、闹江积肥、二万五千里长征、春江放筏、会战三利溪、南海战歌、蓬江飞虹、南海爱民曲、开门红、钢水奔流、万里江山春一色、校园欢歌、赛马、沉江恨、七日红……等等。这些乐曲或出版、或录音制碟、或在区县以上场合演出，深受群众的欢迎。

潮州大锣鼓的演奏技法比较复杂，一个鼓有七个打击部位，响击、闷击、轻击、重击，能发出几十种不同的音响，加上节奏型变化以及左手、右手的指挥动作等等，使司鼓者各显神通，逐渐形成文派、武派、半文武派三种风格，其演奏技法极为丰富多彩。司鼓者不但以敲击鼓来参加合奏，更主要是以其音响和动作指挥全台演奏员，带有浓厚的表演色彩。因此，鼓手技艺的高低直接影响全班锣鼓演奏效果的优劣。

潮州大锣鼓分为游行锣鼓和舞台锣鼓两种表演形式。游行锣鼓是在行进中演奏，俗称为